Aplauze

5/ 2025



FITS

Editor șef: Ion M. Tomuș
Editori: Diana Nechit
Flavius Pănăzan
Eliza Cioacă
Loreta Popa
Ionica Pașcanu
Alba Stanciu
Hanna Han
Sorin-Dan Boldea
Livia Stoica
Sebastian Smarandache
Alin Gîrbu
Christa Anghel
Iulia Radu
Diana Baldovinescu
Alexia Carson
Adina Drăgan
Ana Mîță
Andreea Rotaru
Ioana Soreanu
Alexander Hartmann
Daria Gheorghe
Cristina Iordache
Andreea Bichir
Fiona Bunea
Helga Czegenyi
Bogdan Contea

Fotografi: Rareș Helici
Dragoș Dumitru
Sebastian Marcovici
Nicolae Gligor
Ovidiu Matiu
Andrei Văleanu
Mihail Nistor
Diana Racz
Robert Barlea
Alexandra Micu
Vlad Dumitru
Laura Micu
DTP: Andrei Neagu


Ovidiu Matiu













Aplauze

5/2025

Cronică

Ionuț Sociu în dialog cu Éric-Emmanuel Schmitt despre literatură, teatru și forța credinței	Loreta Popa	4
Humanity Against Bureaucracy	Diana Baldovinescu	6
Vizionara: Corpul martor. violență și vizionarism scenic	Diana Nechit	8
Două familii, egale în demnitate: RÓMEÓ & JULIETA	Adina Drăgan	10
Retro Love of... Disco: Nostalgia indusă prin muzică și dans	Alexander Hartmann	14
Revitalizarea tragicului: Lorca în montare transilvăneană	Bogdan Contea	16
Despre vinovăție și pedepsirea ei	Ionica Pașcanu	17
Între prieteni nu există decât sentimente pozitive	Ionica Pașcanu	18
Iertarea este noua reformă educațională în Bazinul de nord	Alexia Carson	19
Medeea: mitul rescris într-o lume contaminată	Christa Anghel	20



Ionuț Sociu în dialog cu Éric-Emmanuel Schmitt despre literatură, teatru și forța credinței

„textul de teatru este ca un aisberg, iar textul este partea vizibilă a aisbergului, iar dedesubt se află 80%"

Există întâlniri care te schimbă, chiar și atunci când ai impresia că ai auzit deja totul. Întâlnirea cu Éric-Emmanuel Schmitt a fost pentru cei prezenți la Forumul Democrat al Germanilor din Sibiu un astfel de moment. A fost, în același timp, un dialog despre scris, despre viață și despre moarte, o meditație vie asupra unor lucruri pe care, de multe ori, le evităm din grabă sau din teamă. Ionuț Sociu a moderat discuția cu acest autor franco-belgian, atât de iubit de publicul românesc, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în contextul lansării textului său dramatic inedit, *Mozart & Mozart*, scris special pentru festival, lucru dezvăluit de Constantin Chiriac, președintele FITS: „Este un moment istoric. Și credeți-mă, am proprietatea cuvintelor. Este o mare onoare pentru noi să putem împărtăși cu Éric-Emmanuel Schmitt o prietenie care luminează ceea ce facem de multă vreme. Vreau să-i mulțumesc pentru darul excepțional pe care l-a făcut Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Ne-a dăruit, în premieră, un text. Sperăm din toată inima ca *Mozart & Mozart* să poată să devină un spectacol al festivalului în anii viitori. Nici agentul domniei sale nu știa că acest text a ajuns la mine și că până și muzica lui Mozart a fost aleasă de dumnealui pentru fiecare acțiune. Am primit textul prin februarie și ne-a dat acceptul să-l facem. Vedeți ce înseamnă a dărui?! Îmi pare rău că nu joacă în această ediție a festivalului, pentru că personalitatea domniei sale e atât de duplicitară. Când a venit și a jucat acum doi ani, am fost atât de surprins de faptul că într-un fel vorbeam fizic, normal, iar când l-am văzut pe scenă pleca atât de bine cuvântul și mesajul, iar corporalitatea era dintr-odată atât de vie și de expresivă...".

Éric-Emmanuel Schmitt este un autor așezat într-un paradox fertil: este în același timp un autor profund și popular, un gânditor rafinat și un scriitor accesibil. Poate de aceea reușește să scrie romane fluviu, precum ciclul *Străbătând secolele*, în vremuri dominate de fragmentar, superficial și viteză. Poate de aceea publicul îl ascultă și-l citește cu o emoție pe care puțini autori contemporani o mai pot genera. Dialogul a fost fluid și întrebări multe au venit și din partea publicului.

Ionuț Sociu: Sunteți prozator și dramaturg. Sunt puțini autori care reușesc să îmbine ambele planuri cu succes. Cum treceți de la unul la altul, cu ce fel de îngrădiri, limite, și unde vă simțiți mai bine, în teatru sau în proză?

Éric-Emmanuel Schmitt: Nu mă gândesc prea mult la acest lucru, teatrul îmi vine mănușă, este stilul meu de scriere spontană. Scrierea de romane a necesitat multă reflecție asupra scrisului și a artei romanului. De-a lungul anilor 90, scriam multe piese de teatru, la Paris și în alte părți, încercând să văd dacă exista un romancier în mine, pentru că aveam în minte povești care erau mai mult romane și nu piese de teatru. Se dădea o luptă în mine, voiam să văd dacă aveam într-adevăr un scris romanesc care să fie la înălțimea subiectelor pe care voiam să le tratez. Așa că aș spune că sunt dramaturg spontan și că am plecat în întâmpinarea romancierul din mine. Și cred că funcționează mai bine așa decât în celălalt. Pentru că eu cunosc mulți colegi care sunt romancieri, iar când intră în teatru, ei bine, nu funcționează, pentru că este o scriere total diferită. Trebuie să depui multă muncă, textul de teatru este ca un aisberg, iar textul este partea vizibilă a aisbergului, iar dedesubt se află 80%, care este subtextul pe care regizorul îl va aborda, ceea ce actorii vor întruchipa, tensiunea spectacolului, decorurile, costumele, muzica, 80% din lucruri sunt sub text, iar textul este doar 20% care sunt deasupra. Deci, este o scriere foarte specială. Pe când în scrierea romanului, textul este totul. Așadar, trebuie să trecem, în cele din urmă, de la o artă colectivă la o artă individuală. Teatrul este colectiv, scriitorul, dramaturgul este doar primul element al unei opere colective. Apoi vom avea nevoie de actori, regizor, scenograf, de muzician, de luminiști etc. Facem parte dintr-o artă colectivă atunci când suntem dramaturgi, în timp ce suntem, aș spune, absolut autosuficienți atunci când suntem romancier. Acestea sunt două forme de gândire total diferite. Aș spune că nu este același simbol.

Ionuț Sociu: Cum se schimbă stilul dumneavoastră și cum se răsfrânge asta asupra vieții dumneavoastră, pentru că există sentimentul că deveniți un personaj în romanul fluviu care e până la urmă viața?

Éric-Emmanuel Schmitt: Și încă nu știți totul. Pentru mine, fiecare carte este o aventură, o aventură profundă, o aventură umană care îmi permite să mă adâncesc în psihicuri care nu sunt ale mele. Totul este o aventură care îmi permite să explorez un timp care nu este al meu, un loc care nu este cel în care trăiesc. Mă văd cu adevărat ca un explorator și un aventurier al scrisului. Practicând formate foarte, foarte diferite, adică să fac cărți scurte precum povești, precum *Oscar și Tanti Roz* sau *Domnul Ibrahim și florile din Coran*, apoi să fac cărți enorme precum *Străbătând secolele*, este pentru mine și o modalitate de a avea noi aventuri, de fiecare dată. Urăsc să am impresia că știu cum să o fac. Prefer să am impresia că sunt în pericol. Simt că încep mereu, mereu încep, ca și cum aș da un examen la conservator sau la filosofie. Simt mereu că încep, am mereu energia, cea care începe, sunt precaut când mă gândesc „da, știu cum să fac asta". Așa că, și de aceea, îmi variez scrisul, scriu acum o piesă de teatru, apoi voi scrie o poveste, apoi voi scrie un roman, apoi voi scrie un text autobiografic, apoi voi scrie un film. Ah, voi scrie o piesă de teatru. A trecut mult timp de când n-am mai făcut una, nu mai știu cum să o fac. Și acest sentiment de pericol, această idee în care trebuie să-ți pui toată energia în ea ca să reușești poate, asta e... Și, de fapt, nu simt absolut deloc cum trece timpul. Nu există uzură, nu există oboseală. Există energia eternă a celui care începe. Este o frază în *Oscar și Tanti Roz*. Oscar, acest copil mic și bolnav, care într-o zi află că mai are puțin de trăit, înțelege ceva



privind cerul, soarele din camera lui de spital, înțelege că secretul vieții este să trăiești fiecare zi ca și cum ar fi prima dată. Tolstoi spunea să trăim fiecare zi ca și cum ar fi ultima. E complet rusesc. Deci pentru mine e invers. E francez. Ai spus că ai fost mai norocos. Trăiește fiecare zi ca și cum ar fi mereu cea dintâi.

Ionuț Sociu: În cartea dumneavoastră *Jurnalul iubirilor pierdute*, acoperiți doi ani de doliu. Cel puțin prietenii pe care îi citați în carte asta spun: doliul durează doi ani. Credeți în această valoare terapeutică a scrisului? Cum se face saltul la o pură confesiune care devine o literatură importantă pentru noi toți?

Éric-Emmanuel Schmitt: Mi-am pierdut mama la o vârstă mult mai tânără decât tine. Așadar, înțeleg durerea ta. Dar, într-adevăr, am scris această carte, *Jurnalul iubirilor pierdute*, pentru că am avut norocul – e un noroc că toată lumea vorbește despre asta – să am o mamă care a fost o mamă adevărată, care a fost toată iubire și cu care am avut o relație extrem de strânsă. Așa că, atunci când a murit, am simțit că jumătate din mine murise. Și, în același timp, aveam datoria față de ea să fiu fericit. Ea mă crescuse să fiu fericit și nu pentru că a murit ea a trebuit să încetez să mai fiu fericit, așa că, la fel ca tine, timp de doi ani m-am luptat împotriva mea însumi ca să încerc să regăsesc gustul de a trăi fericirea de a trăi și să nu trăiesc tot timpul în modul lipsei. Aceasta este tristețea: să înțelegi tot ceea ce ne lipsește, așa că povestesc în carte această lentă recucerire a iubirii de viață și a fericirii. Așadar, cum s-a întâmplat asta în plan intim și literar? Din moment ce aceasta este întrebarea ta, de fapt, am scris un jurnal. Scriu, tot timpul, un fel de jurnal care este doar pentru mine. Evident, după moartea mamei mele, am scris acest jurnal pentru că nu am vrut să-i deranjez pe ceilalți, pe cei dragi. Sunt o persoană foarte modestă în primul rând, și apoi sunt responsabil pentru oamenii pe care îi iubesc și vreau ca ei să fie bine. Nu sunt deloc genul care să se confeseze nimănui. Așa că încrederea mea a fost jurnalul meu. Și apoi, după doi ani, m-am luptat cu acest jurnal și mi-am dat seama că exista un drum pe care îl pornisem de la un punct de șoc la moartea mamei mele și apoi crize și recuceriri succesive și apoi un fel de ieșire la suprafață. Am încetat să mă mai înec. Mi-am spus că ar putea fi interesant să povestesc asta pentru toți oamenii care trec prin aceste încercări ale doliului. Și în acel moment, am rescris totul. A devenit o operă literară. Am folosit acest jurnal ca bază. Nu spuneam neapărat aceleași lucruri, chiar dacă aceleași sentimente mi-au ghidat scrisul. Așadar, este un întreg proces de rescriere pentru a ajunge la celălalt și a încerca să-l ating. Și astfel, scriu foarte puține texte în care spun „eu", pentru că am impresia că există multă imaginație, așa că pot spune o mulțime de povești fără să spun „eu", dar am văzut câteva și adesea au atins cu adevărat publicul. Când spun „eu" într-un text, nu este pentru a vorbi despre mine, este pentru a vorbi despre noi, despre noi toți, despre ceea ce ni se întâmplă și, inevitabil, despre aceste evenimente prin care trecem cu toții, cum ar fi pierderea unei persoane dragi. Din moment ce a existat o cale către lumină în acest jurnal, am vrut să povestesc această cale către lumină. De fapt, paradoxal, încerc întotdeauna să găsesc speranță în situații disperate. Mai devreme, v-am spus povestea lui Oscar, care este un băiețel bolnav care urmează să moară și, totuși, se așază de partea luminii. Dar aici, e la fel, am fost distrus de ceea ce tocmai s-a întâmplat, de pierderea mamei mele și, în ciuda a tot, mi-am dat seama că mă întorc în lumină, așa cum își dorise ea dintotdeauna.

Ionuț Sociu: Cum l-ați descrie pe cititorul Éric-Emmanuel Schmitt? Ce citiți și ce recitiți, la ce vă întoarceți?

Éric-Emmanuel Schmitt: Până acum zece ani, citeam o mulțime de mari clasici ai literaturii universale. Și apoi, acum zece ani, am citit *Comedia umană* a lui Balzac în ordinea în care Balzac dorea să fie citită: zeci de mii de pagini pe care le-am citit în ordine. Am primit un telefon de la Bernard Pivot, marele jurnalist literar francez, care a condus Academia Goncourt, cea care acordă Premiul Goncourt. Bernard mi-a spus: „Te vrem cu noi, ai fi dispus să ni te alături?" Apoi a adăugat: „Știm că cealaltă academie din Franța este Academia Franceză. Știm că și Academia Franceză te vrea, trebuie să alegi pentru că e exclusivist." I-am spus imediat, pentru că la Academia Franceză sunt 40 de academicieni, la Academia Goncourt sunt doar 10 și l-am întrebat imediat ce calități sunt necesare pentru a fi la Academia Goncourt. Mi-a spus că trebuie să-ți placă să citești, să bei și să mănânci. I-am spus că e mai plăcut să iau prânzul cu 10 decât cu 40. Vin cu tine! Și asta mi-a schimbat total lectura, pentru că se dau premii în fiecare an, există mai multe premii pentru concursuri. Ei bine, citesc contemporani, deoarece nu-i citisem niciodată pe contemporanii mei și, ei bine, este o veste bună, pentru că spun că există mult mai mult talent decât mi-am imaginat. Sunt tot felul de tipuri de scriere extrem de bogate, este o putere absolut minunată, de asemenea, să pui toată lumina reflectoarelor pe scrierile de acolo, pentru că Premiul Goncourt schimbă viața unui scriitor. Va vinde o mulțime de cărți, va fi tradus în întreaga lume, va fi sărbătorit și, de asemenea, va schimba viața editorului său. Așadar, este într-adevăr un premiu, se spune adesea că este cel mai important premiu din Europa, pentru că are repercusiuni globale. Așadar, sunt una dintre cele zece persoane care fac această muncă. Voi clarifica faptul că este voluntar, pentru că oamenii cred că suntem plătiți să citim. Nu, deloc, ne luăm din timpul nostru să citim și să scriem pentru a descoperi talentele contemporanilor. Și mi-a permis, de asemenea, să înțeleg mai bine ce fel de scriitor eram, în raport cu contemporanii mei. Nu-mi schimbă cu nimic viața, dar acum am o vedere panoramică asupra scriiturii.

Loreta Popa

Humanity Against Bureaucracy



Într-o lume marcată de pasivitatea în fața suferinței și de inegalitatea șanselor, mai există speranța că există umanitate? Mai are sens compasiunea față de o persoană aflată în fața unui cataclism? Spectacolul regizat de Antonella Cornici rescrie o poveste semnată de Mar Gomez Gler și explorează această tensiune în care goana după salvare catalizează probleme ce țin de moralitate, de empatie în fața unor corpuri vulnerabile. Însă acest caracter intermediar al piesei nu face decât să pună bazele unei problematici acute cu care se confruntă societatea actuală, căci piesa prezintă două lumi: narațiunea propusă de scriitoarea spaniolă și o realitate recognoscibilă în care viața funcționează după principii birocratice.

Miza acestui spectacol este de a reprezenta o vociferare a unei rugăminți, aceea de a nu fi abandonați în cele mai cumplite momente, ca destinul unor persoane aflate în agonie să nu depindă de un joc absurd de „foarfecă, hârtie, piatră". Dialogul dintre realitate și ficțiune scoate la suprafață o societate distopică, în care cifrele primează, iar viețile celor vulnerabili sunt lăsate în voia deciziilor luate de cei aflați în poziții de autoritate. Mai are rost strigătul de protest al unei persoane aflate pe bord „E corpul meu și eu decid ce vreau sa fac cu el"? Așa cum subliniază și piesa, alegerile îi robesc pe oameni.

Liantul realităților interșanjabile este reprezentat de sunetul puternic al tastaturii laptopului care redă vuietul apei. Sunetele puternice, care te fac să tresari sunt semnale concrete care fac tranziția dinspre planul exterior spre cel interior. În aceasta introspecție a personajelor, legăturile inter-relaționale se fortifică, reprezentând chei de acces spre înțelegerea contextului mai larg: de exemplu ambasadoarea care reprezenta Spania în Malta a fost, în tinerețe, într-o relație cu căpitanul vasului aflat acum într-o stare de agonie.

Marea nu reprezintă doar un simplu element de ambianța care conturează spațiul mediteraneean al poveștii, ci evocă o stare de reminiscență a unor fragmente din copilărie, cât și agitația cauzată de furtuna care deviază barca de la traseul inițial. Amintirea bunicii, evocată în monologul actorului care preia vocea naratorului, induce spectatorilor sentimentul de anemoia, o nostalgie a unor evenimente pe care nu le-ai trăit, dar care par atât de familiare. Acest act de rememorare este redată vizual prin mișcările corpurilor din fundal, fluide, care acompaniază cuvintele rostite.

Fiindcă spectacolul propune două lumi concentrice, al căror nucleu este reconstituit de autoritatea exercitată intruziv, corpul capătă un rol esențial în conturarea cadrului ambiental. Haosul rezultat din conglomerarea unor corpuri care se malaxează sub forma unui *mosh pit* scenic, exprimă cu precizie o realitate prezentă, o lume în derivă, marcată de perplexitate și de o goană inutilă, lipsită de o finalitate.

Spectacolul impresionează tocmai prin simplitatea decorului și a vestimentației, care ancorează acțiunea în prezentul recognoscibil și trăit de spectator. Absența unor imagini vizuale explicite creează o reprezentație conceptuală, în care spectatorul trebuie să se imerseze pentru a înțelege și a pătrunde în universul textual.

Din acest motiv, privind spectacolul, am simțit inițial că lipsește un element important: rama acestui peisaj dezolant al unei intruziuni în abjectul societății prin reprezentarea migranților. Însă, pe parcursul spectacolului, devine clar că aceștia sunt prezenți, însă nu în fața scenei, ci într-un spațiu marginal. Din umbra spațiului alterității, migranții devin cei care decid soarta celor aflați pe vas, printr-un act de refuz, în care resping întoarcerea în statul asupritor din care tocmai plecaseră. Astfel, avem o dinamică de putere văzută și nevăzută, a ambasadorilor care distribuie destinele în grupuri prestabilite și a unor oameni care se luptă din obscuritate să își proiecteze singuri propriul mod de a trăi. Spectacolul subliniază o prezență născută din absență, a celor care îndepărtează preconcepția că cifrele sunt mai relevante decât viețile oamenilor.

Într-un moment de întuneric total, când lanternele penetrează sala de spectacol, se configurează simbolic căutarea celor capabili de empatie, a celor care nu sunt absorbiți de puterea capitalistă ce valorizează cifrele în detrimentul umanului. Actorii comunică frecvent cu publicul, iar interacțiunea nu e doar retorică, fiindcă privirile lor directe pot deveni un act de acuzare mută.

Proiecțiile video de pe fundal sunt relevante în conturarea mesajului și a mizei pe care o propune regizoarea, relevând substratul piesei: masca politeții care ascunde ipocrizia, relevată prin machiajul actorilor, chipuri albe, fardate grotesc, ce evocă fie o figură a clovnului, fie o mască sterilă incapabilă să exprime umanul.

Piesa, văzută ca o radiografie a lumii în care trăim, aduce în prim-plan reprezentarea femeii și a modului în care societatea se raportează la ele. Intimitatea devine un spațiu public, un loc al expunerii și validării pentru a fi acceptat. Soția căpitanului vasului (Daria Spetcu) este supusă unui interogatoriu mediatic, care pune semn de egalitate între supraviețuirea pe largul mării a unor victime care pleacă dintr-un stat opresator, aflate la un pas de moarte și statutul social de soție și mamă.

„Nu spune adevărul. Adevărul doare." Într-un spațiu marcat de hegemonia capitalistă, cifrele reprezintă motorul esențial al vieții. Sunt oamenii doar niște înșiruiri de cifre? *Can we say that humanity is against bureaucracy?*

Diana Baldovinescu


Sebastian Marcovici

Vizionara: Corpul martor: violență și vizionarism scenic



În cel mai recent spectacol semnat Milo Rau, *Vizionara*, o coproducție Schaubühne Berlin, Festivalul de la Viena și Bienala din Veneția, Ursina Lardi (Leul de Argint 2025) devine o imagine vie a violenței aproape omniprezente în lume: o martoră, o profetesă, un corp expus care documentează răul și îl absoarbe în același timp, iar reprezentația este o tulburătoare dramă narativă care unește două destine. Cu *Vizionara*, Rau completează această trilogie ideală despre miturile grecești începută în 2022, concentrându-se aici pe Casandra și Philoctetes, reconfigurând și maniera de reconversie a miturilor într-un determinism genetic care propagă dualitatea bine-rău a condiției umane. Ca specie, am generat atât de multă frumusețe, dar și ferocitate, iar întâlnirea cu celălalt, privirea asupra *străinului* a fost, de cele mai multe ori, sursa unei inepuizabile uri.

Spectacolul este inspirat de figura mitologică a lui Philoctetes, eroul lui Sofocle abandonat din cauza unei răni incurabile. Figura lui Philoctetes, așa cum o conturează tragedia lui Sofocle, stă la intersecția dintre mit și trauma psihopolitică. Eroul grec, mușcat de un șarpe în drum spre Troia și părăsit de tovarășii săi pe o insulă pustie din cauza rănii sale mirositoare, devine simbolul dublu al abandonului și al rezilienței. Din arealul textelor antice care au ajuns până la noi, este singurul erou *deteriorat*, rănit, mutilat, departe de idealul de perfecțiune fizică al esteticii grecești. O figură traumatizată ale cărei întrebări transcend timpul: cum se poate trăi cu procesele traumatice personale într-un context de război? Poate arta să amelioreze suferința? Această imagine a corpului rănit, izolat din motive „strategice", dar esențial pentru victoria finală, revine în spectacolul lui Milo Rau în figura foto-jurnalistei de război interpretate de Ursina Lardi.

Interpretând o celebră fotografă de război, violată în timpul Primăverii Arabe, Ursina Lardi traversează scenariile cele mai crude ale lumii în căutarea imaginilor definitive ale groazei. Mereu cu un pas înaintea suferinței, în aparență invulnerabilă, personajul ei sfidează moartea prin lentilă – până în momentul în care însăși violența pe care o privea o rănește direct. Narațiunea video a lui Azad, un irakian căruia ISIS i-a amputat o mână, se intersectează cu cea a Ursinei pe scenă. Ursina, o fotografă de război obsedată de imaginile violenței, este o „văzătoare" pentru că le poate „vedea" chiar înainte de a face fotografia. Este, spune ea la un moment dat, „ca și cum imaginea s-ar fi născut mai întâi în capul meu și ar fi ieșit la iveală doar prin captarea ei". Primele momente ale reprezentației sunt o trimitere directă la rana eroului tragic, actrița filmează automutilarea prin care-și provoacă o rană la picior, ecranul reluând și amplificând gestul mutilant atât de veridic, sângele revărsat înroșind nisipul presărat pe scenă. Prin intermediul ecranului de pe scenă, intrăm în direct cu realitatea unei zone de conflict, Mosul, înainte și după ocupația Frontului Islamist: deșertul arid, turmele de oi, cele câteva construcții îndepărtate, cadrul real al testimonialului profesorului Azad Hassan din Mosul. Povestea lui, spusă cu o seninătate sfâșietoare, despre amputarea mâinii ca pedeapsă în timpul ocupației Statului Islamic, intră în rezonanță directă cu trăirile protagonistei. Nu e vorba doar despre război, ci despre întreg spectrul dezumanizării și al rezistenței prin cuvânt și imagine. Pentru spectatorul european este și un prilej de a penetra într-un spațiu aproape interzis, de a medita asupra acestei *banalizări* a răului, a trivializării imaginii suferinței prin mediatizarea pe social-media e execuțiilor publice, decapitări, imolări care supurează precum rana eroului tragic. Dintr-o nevoie aproape fiziologică de autoconservare suntem, de cele mai multe ori, tentați să închidem ochii, să ne protejăm de grozăviile de care ne credem protejați printr-o lege nescrisă a kilometrului emoțional. La același nivel, realitatea post-conflict devine una edulcorată, toate urmele „răului" sunt șterse, cosmetizate, iar foștii torționari devin niște marionete administrative penibile, niște funcționari lamentabili care suferă de o amnezie reconciliantă.

Astfel, reprezentația nu se rezumă doar la mărturiile celor două personaje, unul live pe scenă, celălalt pe ecran: spune povestea unor timpuri contemporane în care imaginea nu mai salvează, ci doar atestă. O *Casandră* contemporană, personajul Ursinei Lardi devine purtătoarea unui adevăr refuzat, într-o lume care își cultivă orbirea. Construit ca o imersiune în abisul războiului și al memoriei traumatice, *Vizionara* funcționează ca o arhivă vie: teatrul devine spațiu de documentare, de reconstituire și de conflict interior. La



fel ca Philoctetes, protagonista din *Vizionara* este marcată de o rană care nu se vede la început: o traumă acumulată în ani de mărturie la violențe, un bagaj de imagini insuportabile, o oboseală a empatiei. Ea e cea care documentează, dar și cea care devine ea însăși obiect al violenței. Încărcătura tragică a acestei inversări o transformă în Casandra – o voce care vede și spune adevărul, dar rămâne neauzită.

Vizionara se deschide cu amintirea lui Rau despre prima sa imagine a violenței. Ea datează de la ocuparea Chinei de către Japonia (1931), japonezii concepuseră o baionetă specială, fotografia ilustra *experimentarea* acesteia: invadatorii surprinși în timp ce înfigeau lama, pe de o parte o grămadă de cadavre, pe de alta un șir de „dușmani" care așteptau să fie străpunși. Această imagine a fost pentru Milo Rau o enigmă de decodat în intersecția ei cu violența, moartea, puterea. În spectacol, Ursina se uită la acea fotografie, încearcă să îi înțeleagă semnificația, este fotograf de război, „creează" imagini, se întreabă dacă fotografiile ei ar putea exista dacă nu ar exista imaginea pe care o creează despre ele.

Invocarea mitului lui Philoctetes nu e doar un artificiu estetic, ci o cheie semiotică: Milo Rau reușește să transfere acest arhetip al rănii nevindecate într-o paradigmă contemporană a marginalizării. În lumea războaielor postmoderne, martorul devine corp vulnerabil, marginal, dar indispensabil – cel care, asemenea lui Philoctetes, deține arcul necesar victoriei, adică mărturia, imaginea, cuvântul.
Milo Rau mixează realitatea documentară cu expresivitatea scenică, folosind mărturii autentice, iar spectacolul accentuează caracterul universal al durerii și al nevoii de memorie.

Reprezentația lui Rau este dură, dramatică, confruntându-ne cu răul absolut și cu violența ideologică și în masă. Personajul Ursinei Lardi este o femeie care a trăit ani de zile încercând să pătrundă cât mai adânc în coșmar pentru a-l fotografia, iar pe scenă iese la iveală ambiguitatea fundamentală a poveștii sale. „Este un personaj foarte complex", a adăugat actrița, „și este, de asemenea, înfricoșătoare uneori, dar acest lucru nu o protejează de a deveni o victimă. Oricine poate deveni victimă sau călău. Așa stau lucrurile."

Totuși, după atâta întuneric, spectacolul se încheie cu o privire în camera lui Azad, privirea unui străin care își recunoaște propria durere. Și acest lucru, poate, deschide ușa către posibilitatea speranței. Întrebarea/obsesia lui Rau poate fi rezumată în dilema: poate arta să aline durerea sau este doar o altă formă de voyeurism? Realizatorul – care colecționează imagini macabre încă din tinerețe – tratează mitul ca pe o arhivă a violenței sistemice, iar personajul Ursinei Lardi preia aceste sugestii recurente din biografismul realizatorului: arhivarea imaginilor violenței și apetența pentru personajele antice, pentru eroii miturilor. De asemenea, contrapunctele autoironice la anumite proiectele generate de realizator prin care un erou antic primește o nouă reconfigurare prin alăturarea lui cu un teatru de război: *Orestia* la Mosul, *Hercule* la Tirana, la politici culturale, bugete de producție multifațetează nivelul semantic al reprezentației. O cantitate atât de mare de suferință și de manifestări ale răului ar putea deveni insuportabilă chiar și pentru cei mai experimentați spectatori de teatru, însă, așa cum Milo Rau ne-a obișnuit și în alte spectacole, el nu este un regizor „emoțional" în sensul în care nu vrea să-și seducă privitorii prin artificii facile ale melodramatismului, tocmai de aceea cinismul, reconsiderarea autoironică sau umorul negru punctează pe alocuri solilocviul protagonistei pentru care, de exemplu, un război care durează mai mult de trei luni nu mai e important pentru presă, sau gazul toxic, în ciuda numărului mare de victime nu este destul de spectaculos (a se înțelege sângeros) pentru a capta interesul privitorilor însetați de senzaționalism.

Ideea mitului ca alegorie universală reprezintă punctul culminant al acestei căutări: Casandra nu mai este clarvăzătoarea neauzită, ci martorul care, deși mutilat, continuă să documenteze. Milo Rau folosește mitul pentru a demasca complicitatea noastră cu violența, întrebându-ne dacă suntem spectatori sau complici.

Diana Nechit

Două familii, egale în demnitate: RÓMEÓ & JULIETA

M-am întrebat adesea de câte ori se poate reinterpreta cu succes o piesă de teatru. Răspunsul a venit intuitiv: de câte ori există dorință și onestitate. Anul acesta la FITS, regizoarea Diana Mihalașcu aduce, împreună cu studenții de la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, o reinterpretare a piesei scrise de William Shakespeare, o explorare a iubirii care transcende bariere sociale, lingvistice și culturale deopotrivă. Dramatizarea realizată de către Ioana Dajbog și Stan Lilla-Aliz se remarcă printr-o aducere în prezent firească și coerentă. Continuând această linie de gândire, pe care ne-o relevă și Jan Kott prin numeroasele sale scrieri despre Hamlet-ul cracovian, această montare nu este actualizată doar prin prisma problematicii piesei, ci este modernă prin „psihologia și dramatismul său". Personajele create de Shakespeare pot îmbrăca orice costum, iar tocmai această versatilitate demonstrează genialitatea autorului: poveștile sale se potrivesc oricărei epoci. La urma urmei, nici în vremea lui Shakespeare nu existau „costume de epocă" în sensul pe care îl atribuim astăzi; actorii purtau hainele propriei lor epoci. De fapt, pentru o poveste atât de celebră, al cărei fir narativ este cunoscut de aproape oricine, provocarea regizorului este să o facă să pară unică prin modernizarea decorului și păstrarea, pe cât posibil, a textului original și a esenței poveștii.

Diana Mihalașcu a redat povestea cu fidelitate, adăugându-i, totodată, o notă distinctă, specifică stilului ei. Echipa creativă pe care a reunit-o se remarcă prin excelență în toate aspectele producției. Scenografia, concepută tot de regizoare, are un aspect distopic: cele două grămezi ce amintesc de cărbuni și piatră simbolizează casele celor două familii rivale (Montague și Capulet), iar un drum de material alb, trasat pe mijlocul scenei, le separă. Această bucată de material devine, pe rând, calea pe care Rosa (Benkő Boróka) o străbate neobosită până la finalul spectacolului, patul Julietei, dar și cripta unde ea și Rómeó își găsesc sfârșitul. De o parte și de alta al acestui drum se află două pietre desprinse parcă din grămezile mai mari: una devine balconul Julietei, cealaltă locul din care Rómeó îi vorbește. Aceste două pietre permit un joc scenic ludic și plin de vitalitate: Julieta (Georgiana Cristurean) și Rómeó (Kasler Viktor) își schimbă pozițiile în timpul scenei în care își mărturisesc dragostea și hotărăsc să se căsătorească. Această secvență funcționează ca un element subtil de prefigurare pentru deznodământul piesei, unde mamele celor doi tineri, Lady Capulet (Alexandra Neag) și Lady Montague (Császár Eszter), rememorează momentele petrecute cu aceștia, repetând cu amară constatare dar și cu optimism: „Yes, it's the same. They are the same."

Costumele gândite de Bogdan Bodroș au fost ancorate în estetica zilelor noastre. Cele două doici (interpretate de Iulia Bouroșu și Lavinia Florea) au purtat bluze bleu deschis și pantaloni/fustă bleumarin, iar mamele celor doi tineri au apărut în rochii crem, cu umerii goi și părul împletit în cozi tip *dutch braid*. Ținutele Julietei au evoluat odată cu transformarea personajului: de la ludic la matur. La bal, ea a purtat o rochie albă, vaporoasă, cu volane și o fundă din satin legată la spate (rochie purtată în oglindă de Rosa pe tot parcursul piesei, dar în varianta neagră) iar mai târziu, o rochie din satin în nuanță rose gold. Rómeó poartă aceeași ținută pe tot parcursul piesei: o cămașă neagră și pantaloni în ton. Tybalt (Jim Cojocaru) a purtat pantaloni de costum și o helancă neagră, accesorizate cu o curea roșie care aducea un contrast puternic și îl făcea să se desprindă vizual de familia sa. Această notă distinctivă sublinia și personalitatea lui vulcanică, diferită de a celorlalți, oferindu-i un aer imprevizibil. Benvolio (Horváth Félix) a purtat o cămașă albă, care pe parcursul acțiunii a fost pătată de sângele lui Mercutio (Buttu Krisztián). Acesta din urmă s-a evidențiat printr-un stil nonconformist, cu pantaloni de piele și un crop top negru, întruchipând perfect figura unui *bad boy* contemporan.

Luminile (Mara Sermășan) și sunetul (Mihai Cornea) au completat povestea, amplificând momentele de maximă tensiune care dau spectacolului autenticitate. Rosa a fost prezența constantă, ce putea trece nevăzută, veghind întreaga acțiune, o entitate aproape imaterială care te cutremura de fiecare dată când îi întâlneai privirea. După despărțirea de Rómeó, ea parcurge un traseu aproape ritualic, marcat de întâlnirea cu Preotul (Rareș Nistor), care îi înmânează o lumânare aprinsă, făcând ca privirea ei să rămână vie chiar și în întunericul cel mai dens. Atmosfera generală este predominant întunecată, accentuată de tonuri roșii în timpul dialogurilor pasionale sau tensionate, de alb în momentele în care Rómeó și Julieta se sărută, și de galben în scenele emoționante ce provoacă empatie, cum este consumarea căsniciei imediat după punctul culminant tragic, care se stinge treptat în negru. Sunetul clopotelor de biserică, dar mai ales respirațiile sacadate care însoțesc frământările Julietei, legate de licoarea narcotică (repetate în tandem de către Rosa), sunt detalii sonore extrem de reușite. Este un exemplu de design sonor realizat cu atenție, completat de selecția muzicală care leagă scenele între ele. În primul act, ce poate fi considerat partea luminoasă a poveștii, atmosfera capătă un aer de carnaval, cu muzică pop energică ce însoțește mișcările actorilor, fiecare element pulsând în ritmul muzicii. Odată cu tranziția spre a doua parte, când tonalitatea devine mai gravă și mai întunecată, coloana sonoră optimistă dispare, lăsând loc unor acorduri melancolice și tragice.

Un aspect esențial al spectacolului este simetria, caracterul circular și modul în care personajele își retrăiesc emoțiile prin corp și prin conexiunile fizice dintre ele. Încă din deschidere, ambele mame își îmbrățișează copiii în mod diferit, dar sentimentul de ocrotire care transpare din ambele gesturi este inconfundabil. În scena în care Julieta îl roagă pe Rómeó să își dezvăluie sentimentele, acesta trece prin momente de frământare, îndoieli și întrebări, reflectate fizic prin întoarcerile repetate spre Rosa. De fiecare dată când Romeo se apropie de ea, Rosa reacționează corporal, adesea sugerând prin gesturi o rană viscerală. De asemenea, se sugerează subtil că Rosa contribuie la crearea licorii narcotice pe care Julieta o primește, iar în momentul în care acesta o bea, Rosa se află chiar în spatele ei, reproducându-i respirația.

Marea miză a spectacolului și, totodată, elementul care îl ancorează cel mai evident în prezent, este depășirea barierei lingvistice. Astfel, familia Capulet vorbește limba română, familia Montague, maghiară, iar puntea dintre ele este limba engleză, prin care reușesc să se înțeleagă. De altfel, iubirea dintre Julieta și Rómeó nici măcar nu are nevoie de cuvinte: ea înflorește din tăcere și gesturi. Această opțiune regizorală este profund relevantă cultural, subliniind că o poveste de dragoste nu poate fi limitată de granițe etnice, sociale, culturale sau lingvistice. Ea reflectă spiritul societății actuale: o lume mai deschisă, mai curioasă și mai dispusă să exploreze și să înțeleagă oameni și culturi diferite. Și astfel, povestea veche se naște din nou, iar Shakespeare va continua să ne vorbească, iar noi, mereu alții, vom continua să-l ascultăm.

Adina Drăgan


Nicolae Gligor



BRD

GROUPE SOCIETE GENERALE

CULTURA NE DESCHIDE



DE DENT ESTET

The Leading Dental Centers of Romania

La **DENT ESTET** echipa noastră de specialiști experimentați vă va ghida cu atenție și profesionalism pe parcursul tratamentelor, pentru a vă asigura rezultate de cel mai înalt grad de confort, estetică și funcționalitate. Prin conceptul **All-in-one Clinic,** oferim acces la toate ramurile stomatologiei: chirurgie, estetică dentară, ortodonție, parodontologie, endodonție și stomatologie laser, cât și investigații imagistice și radiologice.

De 16 ani, echipa **DENT ESTET 4 KIDS** a tratat și îngrijit cu succes peste 60.000 de copii, schimbând astfel percepția despre medicul stomatolog și oferind experiențe plăcute și confortabile atât copiilor, cât și părinților. Fiecare zâmbet pe care îl creștem este o victorie, o dovadă că, prin empatie și profesionalism, putem construi un viitor mai sănătos!

Promisiunea noastră este o experiență desăvârșită a esteticii dentare.
Cu tehnologie digitală și abordări inovatoare, de mai bine **de 26 de ani** suntem alături de dumneavoastră în fiecare moment al călătoriei spre zâmbetul mult visat.



Retro Love of... Disco: Nostalgia indusă prin muzică și dans

Peruci exagerate, haine colorate din nailon, poliester și acril, *funky coloured loud crowd* – o mulțime foarte *funky*, foarte colorată, cu multe modele contrastante, foarte tare, din mai multe puncte de vedere.

Spectacolul *Radio Nostalgia* debutează în forță, cu actorii pe scenă, la vedere, cu scopul declarat de a-și purta spectatorii înapoi în anii '70–'80, epoca de aur a iubirii libere, a atmosferei de necontrolat și a dansului. Unde *dansul, muzica* și *retro disco* sunt cuvintele cheie pentru decodarea spectacolului în regia lui Fehér Ferenc... Un spectacol non-verbal, care deschide multiple unghiuri de interpretare fiecăreia și fiecăruia, în funcție de experiențele anterioare, ideal din perioada recreată pe scenă de actori, care nu o cunosc altfel decât din documentare și prin analogie cu situații din deceniile secolului curent.

„Cine nu și-ar dori să se întoarcă în timp și să retrăiască o fărâmă din tinerețea sa sau dintr-o amintire a acelor vremuri?" – este sloganul de promovare al producției. Ceea ce și face spectacolul, readucând privitorilor toată pletora de senzații a perioadei de glorie a fenomenului disco, cu implicațiile sale muzicale, sociale și la nivel uman, pe care echipa spectacolului se străduiește să le redea cât mai fidel, dar concentrat, prin dans, în universul sonor creat de muzica acompaniatoare, ilustrativă pentru perioada în cauză.

Câteva ruperi (poate necesare, ca niște contrapuncte) în oceanul disco: Paint it Black al formației Rolling Stones și un moment cu muzică blues, care revelează crud confuzia și inconsistența relațiilor care se nășteau în deceniul 8 și mare parte din deceniul 9 al secolului trecut. În proporție covârșitoare influențate de consumul de substanțe halucinogene, în special LSD, ale căror efecte sunt prezentate needulcorat pe scenă.

Reprezentarea cu valoare documentară nu iartă nimic, amintind frust epoca playback-ului (*lip-syncing*) celebrelor Boney M. and Milly Vanilla, fenomen hiperbolizat și ridiculizat în spectacol de actorii care mimează interpretarea vocală. O singură excepție în momentul interpretat live de Torner Anna, ca potențial tribut adus cântărețelor disco care au inițiat schimbări profunde în relația artiști (case de producție și artiști) publicul larg: Donna Summer, Gloria Gaynor, Diana Ross, etc. Coregrafia momentelor dansate se concentrează pe exteriorizarea stărilor și sentimentelor generațiilor tinere ale anilor 70 și 80. Urcușuri și coborâșuri abrupte, depresie și anxietate, euforie, speranță, cădere, ridicare, iubire carnală și spirituală, saltul dintr-o extremă în alta și, constant, o senzație de confuzie, de prea-plin și prea-mult în prea puțin timp. Viața pe repede înainte, inițiată și în full swing, cu consecințe care s-au materializat marcant la finele și începutul secolului al XXI-lea.

Corporalitatea bună, lucrată și exersată a actorilor servește scopului spectacolului non-verbal; fără sprijinul cuvintelor, actorii au ca unic instrument corpul pentru a reda o epocă și a transmite multitudinea de senzații care au definit și definesc generația disco, cu toate inovațiile și mutațiile pe care le-au indus societății, în continuarea mișcări de emancipare *Flower Power*. Volumul crește exponențial, depășind pe alocuri 90 de decibeli, peste limita fizică de la care se produc pagube ireversibile auzului uman, într-o încercare de a recrea cu și mai multă fidelitate spasmul încercărilor de reformă la nivel de mentalitate, lupta minorităților pentru drepturi egale cu majoritatea și atitudinea belicoasă a artiștilor care au dat o voce revendicărilor individuale, comunitare și societale ale timpului lor.

Reflectarea epocii a fost minuțios recreată la nivelul costumelor purtate de actori în producție. Pe alocuri mai puțin confortabile pentru mișcare, dar fidele timpurilor reprezentate din punct de vedere al croielii, materialelor și modelelor, acestea au fost completate de atitudinea corespunzătoare epocii și diferitelor tipologii care s-au dezvăluit cu frecvență ridicată, mai variate decât ideea conservatoare a dihotomiei referitoare la gen.

Mult *glitter* pentru o perioadă flamboiantă prin concept și manifestare: emanciparea minorităților, manifestarea mai recurentă a altor identități de gen decât cele binare, libertate și afirmare a sinelui așa cum este și, în consecință, reducerea ipocriziei în proiectarea persoanei în relația cu ceilalți. Și multe stroboscoape pentru a situa spectacolul spațial și temporal: spațiul universal disco, ca spațiu ideal, unde tot ceea ce contează sunt muzica și dansul, libere de sarcini și eliberatoare.

În definitiv, ceea ce încapsulează perioada anilor 70 și 80 ai secolului al XX-lea este dragostea în toate formele sale, materiale și imateriale, ca motor pentru activitate umană și progres. O dragoste care se manifestă pe toate palierele, descătușată de povara perenului și monogamiei, dornică de experimentare și de plăcere, unealta hedoniștilor și hedonismului ca eliberare de mistic și refugiu din calea consumerismului agresiv. Și obsesia care se naște pentru corp și forma sa ideală, care nu putea scăpa neironizată în câteva momente din spectacol dedicate cultului corporal, ca nuditate și continuă modelare prin aerobic și exercițiu fizic, până la epuizare.

Ce rămâne la final, după ce toate au fost experimentate, trăite și, poate, abuzate? În retro show-ul Universității de Arte din Târgu-Mureș (Facultatea de Arte în Limba Maghiară), dominante sunt umanitatea și nevoia de apropiere, ca motivații recurente, care transcend coordonatele de spațiu și timp, universale. Cu aplicabilitate practică, când publicul este invitat pe scenă și ridicat la grad de co-creator, din emulația de a-l face părtaș idealurilor șapte- și optzeciste ale unei generații, care a schimbat fundamental felul în care lumea s-a dezvoltat și a evoluat înspre recunoașterea drepturilor fundamentale, înspre acceptarea și celebrarea diversității și în a recunoaște și a prețui contribuțiile înaintașilor în progresul global al oamenilor.

Alexander Hartmann


Mihail Nistor

Revitalizarea tragicului: Lorca în montare transilvăneană


Ovidiu Matiu

Una dintre întrebările care preocupă lumea teatrului este dacă tragedia mai poate funcționa în zilele noastre, sau a fost ucisă de modernitate și de raționalismul științific, cum lasă George Steiner să se înțeleagă în *Moartea tragediei*. Mai mult, descoperirile postmodernității, precum teoretizarea post-ironiei pe care o face David Foster Wallace sau emergența teatrului postdramatic par că măresc și mai mult falia dintre sensibilitatea contemporană și tragedie. Subiectul e amplu și părerile sunt împărțite, însă, din când în când, tragedia mai are parte de victorii de etapă. Una dintre acestea este spectacolul *Nunta Însângerată*, montat la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu în regia lui Hunor Horvath, care nu doar că adresează această întrebare. dar îi și răspunde afirmativ.

În ce privește plotul, spectacolul de la TNRS rămâne fidel tragediei lui Lorca, considerată de unii prima parte a „trilogiei rurale", alături de *Yerma* și *Casa Bernardinei Alba*. În centrul piesei se află un triunghi amoros care culminează cu un deznodământ sângeros. Povestea începe cu pregătirile pentru nunta dintre un tânăr (Mirele) și o tânără dintr-un alt sat (Mireasa), ambii având familii înstărite. Însă Mireasa este încă legată afectiv de Leonardo, fostul ei iubit, actualmente bărbat căsătorit. Tensiunea crește odată cu apropierea nunții, iar trecutul se dovedește imposibil de înăbușit. În ziua nunții, după ce are loc ceremonia, Mireasa fuge împreună cu Leonardo. Mirele îi ajunge din urmă și are loc o confruntare finală. Atât el, cât și Leonardo mor, într-o dublă crimă pasională. Piesa se încheie într-un registru solemn, cu mama mirelui stând lângă cei morți. Mireasa se întoarce, sfâșiată de vinovăție, și se oferă să fie pedepsită, dar este cruțată. Totuși, nu putem înțelege faptul că ea rămâne în viață ca pe o mântuire, deoarece ea trebuie să supraviețuiască oprobiului comunității precum și faptului că, atât Leonardo, cât și proaspătul soț, au murit din pricina acțiunilor ei.

Cum funcționează, așadar, această tragedie? Răspunsul stă în modul în care plotul e tradus sensibilității de azi prin numeroase tehnici regizorale. În primul rând, cadrul cultural este mutat din Almeria în Transilvania. Scenele ritualice precum cea a nunții sunt resemantizate în spiritul folclorului maghiar, prin portul și dansul specific. Muzica e cântată live de o formație, în fundul scenei. Totuși, poate surprinzător, piese centrale sunt din genul protomanelelor (compuse de Andrei Dinescu și Tamás Kolozsi) și au un rol fundamental. În momentele în care scena se golește, aceste piese umplu spațiul lăsat gol, augmentând emoția lăsată de desfășurarea evenimentelor. Spre exemplu, în timpul în care Mirele însoțit de nuntași îi caută pe fugari, iar spectatorii asistă la această căutare prin intermediul transmisiunii live pe ecranele montate deasupra scenei, Luna, personajul care asistase mereu din umbră, cântă protomaneaua *Lacrima tristeții* însoțită de cele două metafore ale morții. Acestea sunt întruchipate de două dansatoare și însoțesc Luna asemenea unor *Moire*. Performativitatea corporală devine un mijloc de expresie, un substitut al textului: o prevestire și, totodată, o fatalitate care se insinuează treptat în acțiune. În același registru se desfășoară și momentul culminant, lupta dintre Mire și Leonardo, reprezentată nu prin violență realistă, ci printr-un duet coregrafic tensionat, în care atacul, apărarea și moartea se dizolvă în coregrafie. Această alegere regizorală anulează orice tentație de mimetism și propune o înțelegere senzorială a destinului tragic.

Un alt element esențial în reușita spectacolului este dinamica dintre ecran și scenă. Trebuie menționat că Adrian Sitaru a câștigat premiul pentru cel mai bun video design în cadrul galei UNITER 2025. Fără a transforma montarea într-un exercițiu de multimedia gratuit, regizorul folosește ecranul ca o extensie a tragediei – o fereastră spre ceea ce, altfel, ar rămâne invizibil: spațiul interior al personajelor și evenimentele desfășurate în afara scenei. În momentul fugii Miresei cu Leonardo, spectatorii nu văd doar consecințele pe scenă, ci sunt purtați prin pădurea nocturnă (backstage-ul și sala de spectacol goală, întrucât publicul e așezat pe scena teatrului), văd tremuratul luminii, spaima, impulsul și dorința. Totodată, prezența constantă a camerei în culise nu are funcția obișnuită de natură brechtiană, de distanțare, ci are un rol de complementaritate. Scena fugii și a căutării, imposibilă de jucat în spațiul limitat al scenei, capătă astfel o dinamică aparte, facilitând imersiunea spectatorilor în spectacol. Astfel, spectacolul lui Hunor Horvath reîncarcă potențialul tragic într-un mod care funcționează în contextul actual, neprielnic tragediei. Aici tragedia își dovedește încă o dată vitalitatea: nu ca formă încremenită într-o antichitate idealizată, ci ca mod de a articula conflicte umane fundamentale – pasiunea, fatalitatea, pierderea – în termeni care pot să lovească direct sensibilitatea contemporană. *Nunta însângerată* propune o întoarcere curajoasă la tragic, fără să fie anacronică. Este o tragedie în sens deplin: ne pune față în față cu întrebările esențiale, fără armură ironic-reflexivă, fără promisiunea unui „după" care să consoleze.

Bogdan Contea



Despre vinovăție și pedepsirea ei

Andrei Văleanu

Franz Kafka ne-a lăsat una dintre cele mai profunde opere ale umanității, *Procesul*. Un text dens, misterios (ce-și apără adevăratele sensuri și de mințile iscoditoare și speculative), despre vinovăție. L-am putea descrie și ca pe o parabolă a căutării sensului vieții sau ca o afirmare a faptului că, odată ce ne-am născut din păcat, în sens biblic, este de-ajuns pentru a ne accepta statutul de inculpat. Mai poate fi și o metaforă a justiției umane ce nu este niciodată altceva decât o formă de injustiție și multe altele. Considerăm că și doar aceste câteva rânduri, nedemne de complexitatea romanului, pot sugera provocările de orice tip pe care le presupune dramatizarea și montarea sa scenică. Cei care și le-au asumat, într-un „proces" cu un final spectaculos, sunt Diana Nechit, care a semnat dramatizarea, regizorul Botond Nagy și extrem de talentații actori ai TNRS. Este important să subliniem că spectacolul este o colaborare a Secțiilor română și germană ale naționalului sibian și arată, astfel, nevoia de comuniune și împărtășire a valorilor, miza unică a oricărui succes.

Lumea kafkiană și K., „vinovatul fără vină", au devenit locuri comune în analiza societății contemporane, metafore de sine stătătoare atunci când ne raportăm la existențele noastre lipsite de consistență și orizont. Dar a căuta adevărul despre vinovăția personajului este ca intrarea într-un tunel al cărui sfârșit este mai mult decât improbabil să se întrezărească, deoarece tunelul este spirala conștiinței noastre duplicitare: nimeni nu e fără pată și nimeni nu-și poate ispăși cu adevărat vina, indiferent cât ne-am dori să credem contrariul. Afirmăm că fascinația romanului derivă și din poeticitatea sa, prin pendularea permanentă între real și simbolic, iar cea a spectacolului sibian din cheia regizorală care îl transformă pe K. într-un nou Mesia, într-un personaj care se sacrifică pentru binele omenirii în speranța că aceasta va conta. Căci ce altceva ar putea transmite mesajul, scris cu litere supradimensionate, potrivit căruia Mesia nu vine niciodată când e nevoie de el, sau sfatul avocatului (Daniel Bucher) de a nu se mai răzvrăti, din moment ce o pedeapsă este semnul implacabil al vinovăției. Orice judecător este obligat să sublinieze greșeala și cine suntem noi să nu acceptăm verdictul?... Altfel spus, viața este o sumă de erori și trebuie să înțelegem că pedeapsa e necesară, că revolta e inutilă, că judecata (fie umană, fie divină) e o realitate. Privit astfel, începem să ne acomodăm cu destinul incorect al personajului, să nu-l mai privim ca pe o victimă inocentă, zdrobită de malaxorul unui aparat justițiar corupt și opac.

Scenografia (Alin Gavrilă) și costumele (Ioana Ungureanu) aduc spectacolului profunzimea necesară. În consecință, apariția lui David Cristian în ipostază a zeului Hermes, purtătorul de sandale, mesagerul zeilor și cel care le decodează muritorilor cuvântul acestora, având totodată și însemnele zeiței justiției (balanța și ochii legați), este de un simbolism tulburător. Mai mult, proiecțiile video (Cristi Niculescu) ale unor tablouri celebre despre judecarea și răstignirea lui Isus, care comentau desfășurarea disputei umane despre ce este și ce trebuie să fie demonstrat ca adevărat, subliniază incursiunea spectacolului în lumea artei, atenuând din revolta și neputința fiecărui spectator în fața nedreptății imediate. K. (Gyan Ros Zimmermann) are o costumație stranie prin faptul că e cumva incompletă, sugerând, poate, că suntem descoperiți în fața adevărului și că acesta, oricum, ne ia mereu pe nepregătite. Personajul e un tânăr naiv, dar frumos sufletește, ce nu acceptă să-și trateze incorect vecina, bârfită de proprietăreasă, care speră că tot ceea ce i se întâmplă e doar o glumă cu un final apropiat. Nimic mai fals. În jurul său se adună dovezi și acuzații, sugerate și de maldărul de hârtii pe care le ține subraț, în fața cărora inclusiv avocatul se dovedește neputincios. Împlinirea erotică îi este, de asemenea, refuzată și trebuie subliniat că spectacolul dezvoltă și o temă dificilă și foarte actuală, cea a condiției femeii în societate.

Plurisemantismul operei literare, ce poate fi citit și în cheie politică, drept o analiză a societăților totalitare în care drepturile omului sunt o iluzie tratată ca atare, capătă consistență în spectacol. K. e fiecare dintre noi, cei oprimați și sufocați de o existență în care am fost aruncați fără acceptul nostru și fără să avem acces la resorturile ei intime. Nu putem decât să bâjbâim, să tatonăm, să ne imaginăm care este rostul nostru pe lume, să ne arogăm merite mai mult sau mai puțin reale și, mai ales, să suferim. Suferința este singura cale spre iluminare, iar protagonistul spectacolului este obligat să pornească într-o astfel de călătorie inițiatică și „infernală", o catabază prin care sperăm să mai câștigăm tot noi, publicul aparent scandalizat și înspăimântat, dreptul de a mai greși. Și o întrebare, doar aparent retorică, rămâne: cine va avea curajul să își asume următorul proces și penitența aferentă?...

Ionica Pașcanu

Între prieteni nu există decât sentimente pozitive



Noi nu ne vom ucide cu pistoalele este titlul piesei de teatru semnată de Victor Sanchez, a cărui prezență a adus un plus de bucurie la lectura spectacolului din cadrul secțiunii Virgil Flonda a Festivalului. Într-o sală vădit neîncăpătoare (chiar dacă formularea este clișeică, nu-i știrbește relevanța), actorii Iustinian Turcu, Ștefan Tunsoiu, Cendana Trifan, Raluca Iani și Diana Fufezan, aflați sub conducerea regizorală a Marianei Cămărășan, ne-au proiectat în mijlocul unei „felii de viață" de tip realist. De altfel, autorul a mărturisit, în dezbaterea moderată de Bobi Pricop, că punctul de plecare a fost un eveniment autobiografic, pierderea unei bune prietene. Iar ceea ce s-a desfășurat sub privirile noastre avide, este paradoxal cât de puternic rămâne totuși impulsul de a-i fixa cu privirea pe actorii care, cel puțin în principiu, sunt acum „obligați" să transmită emoție doar prin modulațiile glasului, a avut gustul dulce amărui al unei întâlniri cu prietenii. Suntem obișnuiți să considerăm – unii ca urmare a fericirii de a trăi experiența prieteniei adevărate, alții, mai puțin norocoși, doar „din cărți" – că acest sentiment este cel care șterge multe dintre asperitățile vieții și creează un spațiu al binelui și frumosului, ca o aură, în jurul nostru. Dar aceasta rămâne încă o iluzie, ne explică textul dramaturgului spaniol, din moment ce doar adevărul împărtășit cu onestitate este cel care aduce consistență prieteniei. Personajele strânse în jurul unei mese sărbătorești dovedesc că sinceritatea are ceva din „ruleta rusească" – nu știi niciodată ce-ți va provoca. Faptul că eroii se întâlnesc pentru a comemora pierderea prematură a prietenei lor care nu a mai reușit să înfrunte golul existențial și a ales să facă gestul funest, frisonant, al sinuciderii, pare un mecanism compozițional specific realismului. Avem, astfel, șansa de a identifica personalitatea personajelor și a descoperi relațiile dintre ele într-un mod dinamic, aproape cinematografic. Iar ceea ce aflăm este oglindirea a ceea ce trăim, ca și cum viețile noastre sunt transpuse mimetic, veridic și verosimil. Pentru că întotdeauna vor exista între oameni rivalități, invidii, spaime, dorința de a estompa sub un văl al pretinsei fericiri, cele mai profunde neputințe personale. Iar dacă cineva are curajul de a ridica acest văl, riscă să fie repede admonestat, considerat pesimist, poate cinic, poate altfel. Sau ar putea fi, totuși, nevoia noastră de a ne preface fericiți, de a nu răscoli dimensiunea scatologică a existenței, știind cu toții că ea există oricum. Autorul creează un text cu mai multe paliere, asemeni unei construcții cu mai multe camere, una dintre ele fiind inevitabil toaleta pe care personajele o vizitează foarte des, mărturisind de fiecare dată acest lucru, ca și cum este nevoie mereu să coborâm în imund, în infern, pentru a ne convinge că ieșirea din acel spațiu este „reversul medaliei". Este un avertisment că nu avem voie să disprețuim fericirea, indiferent de sursa ei.

Fiecare personaj trăiește conflicte interioare puternice. Cineva se întreabă dacă faptul că va deveni mamă este un eveniment de dorit, dacă nu cumva e mai bine să dea copilul spre adopție, dar gestul dureros, traumatizant, e cumva uitat atunci când înțelege că nu s-ar putea lipsi de bucuria de a-l vedea. Altcineva trebuie să-și dezvăluie public nefericirea de a trăi într-o relație nepotrivită, obligat să-și ascundă homosexualitatea. Dar înțelegem că se poate bucura de împărtășirea reală a sentimentelor, chiar dacă nu suntem convinși că va avea curajul necesar să facă totul posibil. Miguel (Iustinian Turcu) este cel mai revoltat de ipocrizia vieții cotidiene, cel mai vehement la adresa micilor și marilor trădări necesare vieții, cel care îi provoacă pe toți să devină, măcar o dată, vulnerabili și să răsplătească mărturisirea unei neputințe, a unei greșeli, cu un act de reciprocitate. Suntem lăsați să credem că o atitudine mai binevoitoare, mai deschisă, ar fi putut să împiedice tragedia pierderii prietenei lor, iar acest eșec este dificil de gestionat oricând și de oricine. Așa că alegem alte mici minciuni, alte mici subterfugii prin care să rămână posibilă participarea noastră în cursa sau competiția pe care o presupune viața. Credem că textul propune, astfel, o sondare sufletească extrem de dificilă și personală: cât lăsăm dintr-un eveniment dureros să ne altereze personalitatea, cât acceptăm să devenim „altcineva", deoarece durerea are această forță să ne modifice, dacă îi sucombăm. Poate nu suntem mereu dispuși să acceptăm acest adevăr și ne ascundem sub măști personale, sociale. Dar orice mască ne îndepărtează de noi înșine, iar efectul este că intrăm într-un nesfârșit cerc vicios.

Chiar dacă piesa nu-și clamează vizibil, răsunător, subtextul filosofic, rămânând un dialog al confesiunilor despre realitatea imediată, despre căutările cu care toți ne confruntăm, intuim că orice poveste e doar „vârful icebergului". De aceea, hotărârea personajelor de a se bucura de o zi la plajă, de a căuta soarele ce luminează și cele mai întunecate unghere sufletești, ne convinge că putem să ne identificăm cu ele, să le urmăm fără reticență. Moartea înspăimântă prin eternitatea ei, iar sinuciderea prin suferința pe care o dezvăluie. Dar viața este un dar, iar prietenia așijderea. Iar darurile nu sunt, nu trebuie să fie, mereu otrăvite...

Ionica Pașcanu



Iertarea este noua reformă educațională în Bazinul de nord

Mihail Nistor

În spectacolul *Bazinul de nord*, Un profesor și un elev, masa și discuția dintre ei, reprezintă esența actului educațional care uneori continuă, în mod imperativ necesar, și în afara orelor, mai ales în timpul detenției, chiar și atunci când tocmai a început vacanța. În ciuda imaginii generalizate a profesorului nepăsător ori epuizat de sistem, mândria doctorului Danielson este una cu cea a școlii și a muncii lui de-o viață, aparent inseparabile de propria identitate. Un detectiv cu memorie ascuțită și replici și mai ascuțite, directorul adjunct s-a autodeclarat „păstor" al elevilor față de care se chinuie să fie cool, sincer și primitor, însă relația lui cu Khadim depășește orice deontologie didactică. Pe măsură ce piesele de puzzle se unesc într-o imagine de ansamblu plină de răsturnări de situație, biroul ordonat al directorului adjunct se întoarce cu susul în jos, iar dintr-o perspectivă externă devine din ce în ce mai greu pentru oricine să ia partea profesorului ori a elevului, fiindcă scopul nu a fost niciodată câștigul unuia sau altuia, ci reconcilierea transgenerațională fără de care sistemul educațional se autodistruge.

Detenția lui Khadim, cauzată în primă fază doar de o inofensivă absență nemotivată, începe cu o consiliere pedagogică blândă și degenerează treptat într-un conflict în care se încâlcesc identitățile intersecționale ale interlocutorilor: profesorul alb din SUA, frustrat pentru că elevii se comportă din ce în ce mai neadecvat iar munca lui nu i se pare răsplătită corespunzător, în fața elevului sirian care (inițial) nu știe să se protejeze decât prin minciună cronică și ascunde, în spatele rebeliunii adolescentine, durerea pierderii celei mai bune prietene ale sale, Lia. Perspectiva disprețuitoare din care Danielson vorbește despre doamna doctor și directoarea Hodges, o femeie de culoare mai tânără decât el, este una îngustată de o subiectivitate parțial justificabilă, dar care indică o tendință occidentală periculoasă de a considera persoanele de culoare mai mult contribuții ideale la capitalul de imagine acceptat de opinia publică decât persoane cu o complexitate ce ne este deja familiară pentru că ne înconjoară în cotidianitate. Deși Khadim suferă și de pe urma rasismului sistemic, prezent mai ales în bănuiala profesorului că încearcă de fapt să creeze pe ascuns o bombă, el este în același timp și un adolescent privilegiat care scapă cu ajutorul părinților de consecințele acțiunilor lui și pentru care bogăția reprezintă o calitate esențială. Raportul de putere nu este niciodată cu adevărat fixat între oameni, ci doar între categoriile în care ei sunt împărțiți, iar lupta împotriva sistemului rasist și xenofob nu neagă, ci dimpotrivă extinde umanitatea tuturor dincolo de etichete ori dosare din arhiva școlară atent investigate de către profesorul detectiv. Ea este indispensabilă oricărei școli ce educă viitori cetățeni ai unei societăți democratice.

Degenerarea încrederii reciproce dintre personaje în timpul declanșării capcanelor întinse de profesor lui Khadim se petrece în paralel cu abandonarea statutului instituțional și confruntarea intereselor divergente care încep gradual să conveargă pe măsură ce pozițonările de pe și din afara scenei oscilează brusc între impunere și vulnerabilizare (încă imposibilă prin atingere fizică), furie și amabilitate, apropiere (agresivă ori ospitalieră) și îndepărtare. Microfonul reprezintă cea mai avansată formă de expunere sinceră a mărturisirilor pentru care profesorul și elevul își adresează pasiv-agresiv, ca într-un meci de ping-pong pe masa din cancelarie, atât de multe acuzații revoltate prin care nu caută în esență decât un gram de sinceritate unul în celălalt. Dincolo de ambiția și orgoliul personal ale profesorului, se întrevede un devotament aproape (auto)divinizat față de instituția școlară și frustrarea că „bazinul de nord" este necesar pentru că zidurile școlii, ale educației în sine, nu reușesc singure să prevină războaiele atomice. Buncărele rămân vestigii ale supraviețuirii oamenilor în momente critice, oricât de mult cei precum directoarea Hodges își doresc să le împingă într-un trecut strict, iar descoperirea lui și a sunetelor acvatice trimite către o armonie ontologică esențială și pierdută în vârtejul nemilos al vieții postmoderne.

Postmemoria reverberează prima dată prin istoria Războiului Rece și nostalgia profesorului pentru o tinerețe fără atât de multe griji, iar ulterior prin împărtășirea și unirea punctelor de vedere diferite care declanșează reconstituirea parțială a ultimelor zile din viața Liei, o victimă a infracțiunii de *revenge porn* vulnerabilizată de lipsa de bani și de lipsa unei voci proprii în comunitatea școlară. Ambele lipsuri rămân în afara puterilor prietenilor ei cei mai apropiați, iar școala a eșuat pentru că nu a învățat societatea cum să își protejeze cetățenii după încheierea războiului și fără a fi nevoie de scurtcircuitarea legilor ori ocolirea considerentelor etice. Consiliul elevilor nu este relevant pentru Danielson decât în organizarea balului de absolvire, chestiune pe care o consideră importantă și, așadar, demnă de votul liceenilor, fără a putea încă înțelege adevăratele probleme pe care comunitatea de elevi are nevoie să le eradice urgent. Moștenirea și reabilitarea cele mai relevante din piesă ale profesorului se regăsesc nu în consolidarea legăturii democratice dintre elevi și liderii lor reprezentanți, ci în primă fază a celei dintre el și Khadim, elevul pe care l-a obligat să își petreacă detenția cu el pentru a elucida misterul morții Liei. Ea nu mai poate fi salvată, însă memoria ei declanșează, după consumarea urii (de sine) și a furiei iertare, primul pas către vindecarea sistemului educațional contemporan de ignoranța care ucide.

Alexia Carson

Medeea

mitul rescris într-o lume contaminată



Sebastian Marcovici

După secole de interpretări, mai poate Medeea să ne surprindă? Echipa de la Ankara & İstanbul State Theatre demonstrează că da. Dacă în versiunea lui Euripide ea era percepută ca o amenințare la adresa ordinii patriarhale și politice a Corintului, fiind o femeie străină, capabilă de o răzbunare monstruoasă, în piesa scrisă de Heiner Müller și pusă în scenă de Ayşe Emel Mesci, Medeea devine emblema însăși a poluării și a războiului. Ea nu mai este doar o victimă trădată de soț sau o figură mitică însetată de dreptate, ci o entitate complexă, simultan victimă și agent al distrugerii, obiect al violenței și, totodată, autoare a acesteia. Operele lui Müller au luat naștere din ruinele Europei de după război și pe fondul decăderii sale politice și economice. Divizarea Germaniei, Războiul Rece și construirea Zidului Berlinului au fost evenimente-cheie care au contribuit la formarea universului său literar. Modelele sale teatrale includ tragedienii greci antici, Shakespeare și Brecht, însă Müller este reținut mai ales ca autorul formei post-dramatice: un teatru non-linear, compus din fragmente sintetice, guvernate de imagine, conceput să dizolve convențiile. Temele lui Müller, centrate pe ființa umană aflată într-o permanentă stare de instabilitate, generată de dislocările socio-politice, sunt recognoscibile și în montarea propusă de Mesci. Figura Medeei este plasată într-un univers scenic dominat de deșeurile consumerismului în masă, de resturile capitalismului avansat și semnele tehnologizării excesive. În această viziune, Medeea nu mai este doar o opozantă a lumii, ci se contopește cu ea, devenind expresia vie a contradicțiilor care o definesc.

La baza spectacolului rămâne firul narativ al tragediei lui Euripide: Medeea, după ce a sacrificat totul pentru Iason – patria, familia, reputația –, este abandonată când el alege să se căsătorească cu Glauce, fiica regelui Creon. Moment în care începe să își elaboreze planul de răzbunare. Îi ucide pe Glauce și pe Creon, apoi își omoară proprii copii. În această montare, infanticidul nu mai este doar un gest extrem de răzbunare personală, ci devine echivalentul unei auto-anihilări colective, o critică violentă a umanității contemporane care își devorează viitorul. Astfel, Mesci nu oferă doar o nouă punere în scenă a mitului, ci o rescriere politică a acestuia, în care Medeea (interpretată de Sükûn Işıtan) devine simptomul unei lumi bolnave, în care iubirea, maternitatea, exilul și răzbunarea sunt toate filtrate prin mecanismele distructive ale puterii, tehnologiei și ideologiei.

Încă de la începutul spectacolului intrăm într-un spațiu al instabilității care construiește treptat o reprezentare a lumii ca o hazna a poluării și invită la o reflecție asupra tendinței contemporaneității spre devastarea ecologică. Monologul Medeei creează o cacofonie de impresii, răsunând ca un ecou prin diferite replici precum „acest copac nu va crește peste mine", „cutii de biscuiți", „țigări", „sângele femeilor din Colchida". Deși pot părea haotice, aceste replici aduc în prim-plan subiectul principal spectacolului: lumea ca un spațiu devastat. În acest peisaj pustiit există un angajament politic susținut și un comentariu asupra unei game întregi de probleme, cea mai evidentă fiind degradarea ecologică. Faptul că această scenă descrie un loc poluat de produse de larg consum sugerează impactul consumerismului asupra mediului. Iar menționarea „peștilor morți" trimite la o narațiune paradigmatică despre impactul deșeurilor: o narațiune care rămâne dureros de familiară ca realitate contemporană.

Scenografia semnată de Murat Gülmez construiește un univers vizual profund simbolic, dominat de imaginea ruinelor. Decorul nu redă un spațiu recognoscibil sau ancorat într-o geografie sau epocă precisă, ci, mai degrabă, ne introduce într-un teritoriu al dezintegrării continue, unde granițele dintre uman și inuman, viu și mort, natural și artificial se estompează. Este un spațiu al alterității radicale, al abjectului, în care corpurile, obiectele și memoria par să fi fost aruncate laolaltă într-o formă de ruină colectivă. Scenografia este amplificată și transformată de proiecțiile video și designul de lumini realizate de Can Akyürk și Yakup Çartik. Aceste elemente vizuale nu au un rol pur ilustrativ, ci funcționează ca un strat narativ paralel, care se suprapune peste spațiul fizic al scenei și îl dilată într-o dimensiune imaginară și afectivă. Proiecțiile acaparează întregul plan vizual și creează un spațiu secund, o altă lume instabilă, în care se succed imagini de război, ruine și peisaje dezumanizate. Acest fundal evocă nu doar consecințele concrete ale violenței și distrugerii moderne, ci și haosul interior care o definește pe Medeea.

Un moment cu o încărcătură simbolică deosebită este acela în care imaginea proiectată a Medeei se fragmentează și „se sparge" în fundalul scenei. Acest gest nu este întâmplător, el devine o reprezentare plastică a dezintegrării identitare prin care trece personajul. Spargerea imaginii redă literal ruptura subiectului, fisura dintre aparență și esență, dintre identitatea coerentă și trauma care o destructurează. Este un act vizual care traduce scenic criza interioară a Medeei sfâșiată între durerea pierderii, dorința de răzbunare și dezumanizarea impusă de o lume care nu o mai poate cuprinde sau înțelege.

Întreaga compoziție vizuală a spectacolului este articulată în jurul unei estetici dominate de tonuri de alb și negru, care accentuează atmosfera de austeritate și dezumanizare. Din acest univers cromatic se detașează doar câteva elemente simbolice roșii, precum palmele



Medeei, care devin emblema vinovăției pe care o poartă, o vină conștientă, asumată și, totodată, imposibil de șters. Acest contrast subtil între non-culoare și accentele roșii configurează un peisaj scenic tensionat, în care orice intervenție cromatică dobândește forță expresivă. Ruptura vizuală majoră are loc în momentul în care Medeea își duce la capăt răzbunarea împotriva Glaucei (Berfin Batır), trimițându-i rochia otrăvită. În clipa în care tânăra mireasă a lui Iason (Furkan Şahin) apare îmbrăcată în darul fatal, scena este treptat invadată de proiecții în tonuri aprinse de roșu, galben și portocaliu. Această explozie cromatică, în contrast violent cu fundalul monocrom de până atunci, marchează nu doar intensitatea momentului dramatic, ci și o transgresiune simbolică: focul devine expresia materială a răzbunării, dar și a contaminării unei ordini sociale aparent pure, care se dovedește coruptă din interior. Este un act de ardere ritualică, care transformă, devastează și reconfigurează sensurile scenice. Însă focul nu este doar un element episodic, ci devine un laitmotiv al spectacolului, reapărând în secvența finală în care o bomba „cade" asupra lumii create pe scenă. Proiecțiile focului ce însoțesc această explozie nu doar că reiau vizual tema distrugerii, dar o amplifică, extinzând-o de la nivelul personal (răzbunarea Medeei) la cel colectiv (colapsul întregii civilizații).

Această secvență finală este construită nu doar vizual, ci și sonor. Cu puțin timp înainte de impactul bombei, scena intră într-un moment de liniște profundă și întuneric total, în care se aude clar și amenințător, sunetul proiectilului în cădere. Tensiunea atinge apogeul, mai ales că acest moment vine imediat după o secvență neașteptată și tulburătoare: Sükûn Işıtan cântă Imagine de John Lennon, un imn utopic al păcii și unității. Contrastul dintre idealismul fragil al cântecului și explozia devastatoare care urmează creează un efect de ruptură tragică, subliniind prăbușirea oricărei speranțe într-o lume care pare condamnată la repetarea distrugerii.

Montarea semnată de Ayşe Emel Mesci transformă astfel mitul antic al Medeei într-un comentariu puternic asupra lumii contemporane. Spectacolul lasă în urmă un peisaj devastat, în care focul, poluarea, violența și ruina definesc atât exteriorul, cât și interiorul personajelor. În această lectură, Medeea nu aparține trecutului mitologic, ci devine o figură a viitorului, un viitor poate deja pierdut, în care răzbunarea nu mai este un act de justiție, ci o formă de disperare colectivă.

Christa Anghel





WHEN THE CURTAIN FALLS,

our doors open

20 - 29 IUNIE



Your Encore Awaits at the Only Mall Downtown

Promenada Sibiu



1-3A Lector Street, Sibiu

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE





Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE



MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL




MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII





UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU



MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE

CO-ORGANIZATOR



INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE



Consiliul Județean Sibiu



UNITER

CO-PRODUCĂTORI




PARTENERI STRATEGICI

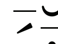












Poland—Romania Cultural Season 2024—2025

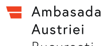



















PARTENERI OFICIALI








PARTENER DE ÎNCREDERE



PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER STRATEGIC



PARTENER PRINCIPAL



PARTENERI




PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE



PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER AL THERME FORUM



PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ



APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI



PARTENER PENTRU SĂNĂTATE



PARTENERI




VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI MEDIA














PARTENER DE MONITORIZARE




sibfest.ro